

<sup>8</sup> Герцен А.И. Соч. Т. 3. М., 1956. С. 403—404.

<sup>9</sup> Солоневич. И.Л. Белая империя. М., 1997. С. 96.

<sup>10</sup> Солоневич. И.Л. Цит. соч. С. 75.

<sup>11</sup> Махнач В.Л. Цит. соч. С. 49.

<sup>12</sup> Махнач В.Л. Цит. соч. С. 49.

Т.А.СНИГИРЕВА, А.В.ПОДЧИНЕНОВ

### «МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX — XX вв.

Думается, нет смысла идеализировать семейные отношения в России. По мнению В.В.Розанова, несчастливость русской семьи — ее важнейшая характеристика: «Семейная жизнь не крепка и не красива у русских, кроме исключительных случаев»<sup>1</sup>. В этом видит автор некогда скандальной книги «Люди лунного света» причину позднего, но непременного прихода русского человека к религии, вере, прихода в церковь, которая в итоге заменяет ему дом, уют, дает не обретенное в семье чувство родства: «... В юности и мужестве русские не посещают храмов, учащиеся часто кошатываются в них. Но вот эти самые кошатывавшиеся люди переходят за пятидесятилетний возраст. Приходят болезни, давно наступили семейные тяготы. Богатство или утеряно (частый случай у непрактичных, у расточительных русских), или не приобретено — как рассчитывалось в молодости. Дети уже поднялись и, заботясь о себе, мало думают о родителях (...). Итак, богатства — нет, слава — не нужна, дети — похолодели. В этом возрасте человек чувствует себя одиноким, ненужным, лишним. Вдруг, зайдя случайно в храм, он находит здесь все родным себе, в высшей степени понятным, страшно нужным. Храм точно и ожидал этих его 50 лет, и еще лучше — 60; ожидал его болезней, сгорбленности, бедности, покинутости родными и друзьями; храм принимает его с бесконечной нежностью, заботой, всепрощением за прошедшую несправедливую жизнь»<sup>2</sup>.

Русская семья советской эпохи, провозглашенная «ячейкой» нового общества, не стала от этой декларации счастливее, однако художественное осмысление несчастливости русской семьи «по-советски» шло разными, можно сказать альтернативными путями. Первый ставит под сомнение саму возможность счастья, ограниченного семейным кругом: человек не может быть счастлив в семье, поскольку его высшее предназначение — служение обществу. Второй путь предполагает иную точку зрения: в советскую эпоху человек не может быть счастлив в семье, поскольку семья разрушена, уничтожена новой государственностью, и это оценивается как еще один знак катастрофичности судьбы России в XX в.

В силу того, что движение национальной жизни происходило путем сломов, резких изменений в рамках жизни одного поколения, литература сконцентрировала свое внимание на «мысли семейной» в своеобразном аспекте. Для двадцатого века прототипичным становится роман «Анна Каренина», но роман «Отцы и дети», порой — «Тарас Бульба».

Ситуация конфликта поколений в судьбе России XX в. и, как следствие, в литературе складывалась по крайней мере трижды. Пер-

вый раз в результате революции и гражданской войны. Здесь была совершена попытка подмены кровного отцовства государственным. Феномен Павлика Морозова — крайний, а потому весьма показательный случай: значимость его даже не в поступке ребенка, а в канонизации его обществом. Второй — в результате массовых репрессий тридцатых и Великой Отечественной войны. Третий — складывается на наших глазах и является следствием крупных изменений в обществе, начавшихся в середине 1980-х гг.

В 1920—1930-е гг. поколенческий конфликт, явившись основной сюжетных коллизий многих произведений, нередко носил трагический характер смертельного противоборства отца и сына. Один из ярчайших примеров — рассказ «Родинка» из «Донских рассказов» М.Шолохова. Уже в этом раннем произведении очевидны общегуманистические истоки позиции писателя. Во-первых, убийство сына свершается по отцовскому неведению, оно — результат трагического стечения обстоятельств, спровоцированных самой сутью гражданской войны, когда «брат шел на брата», «отец на сына». Во-вторых, чрезвычайно важен момент узнавания/прозрения: отец осознает весь ужас случившегося по «с голубиное яйцо» родимому пятну. Родинка, родимый, родной — своя кровь, безусловный знак принадлежности к своему роду, корню, знак, который не может быть смыт даже кровью. Наконец, третье: гибель сына заставляет атамана в одно мгновение забыть о борьбе за ту идею, которая и привела его к убийству, заставляет понять отца, что его существование в этом мире уже бессмысленно: «Медленно, словно боясь разбудить, вверх лицом повернул холодеющую голову, руки измазал в крови, выползавшей изо рта широким бутристым валом, всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

— Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя ...

Чернея, крикнул:

— Да скажи же хоть слово!.. Как же это, а?

Упал, заглядывая в меркнувшие глаза; веки, кровью залитые, приподнимая, тряс безвольное, податливое тело ... Но наконец закусил Николка посинелый кончик языка, будто боялся проговориться о чем-то неизмеримо большем и важном.

К груди прижимая, поцеловал атаман стынувшие руки сына и, стиснув зубами запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...»<sup>1</sup>.

Однако литература использовала такой крайний, тяжелый, экстремальный вариант (убийство) разрыва связи поколений только в двадцатые годы («Всадники» Яновского, «Конармия» Бабеля). В пору внешней стабилизации новой государственности, появления оттенка ретроспективности в описании кровавых событий революции и гражданской войны, а также обращения к повествованию о «строительстве нового общества» конфликт «отцы и дети» становился фоновым, периферийным. Точнее — в 1930—1950-е гг. происходит своеобразная подмена: отцом становится не отец по крови, но отец по идее — коллектив, общество, государство, вождь. В это время на авансцену легального литературного процесса выходит жанр, обретший в советскую эпоху новую жизнь, жанр романа воспитания: «Человек меняет кожу» Б.Ясенского, «Рожденные бурей» и «Как закалялась сталь» Н.Островского, «Поднятая целина»

М.Шолохова, «Педагогическая поэма» А.Макаренко. Не случайно, что в переводе на один из иностранных языков в названии шолоховского романа актуализируется момент изменения, «перепахивания» человека при новом типе жизнеустройства: «Целина поднятых душ». Элементы жанра романа воспитания сильны и в других произведениях этих лет: от «Разгрома», «Чапаева» до «Хождения по мукам». Пафос большинства названных книг очевиден: перевоспитание человека в ходе революционного преобразования мира. Морозко («Разгром») от человека, способного на воровство, превращается в личность, способную пожертвовать собственной жизнью во имя спасения своих товарищей. Сброд малолетних преступников — в слаженный, продуктивно функционирующий коллектив детской колонии им. А.М.Горького («Педагогическая поэма»). Стихийный бунтарь за справедливость — в дисциплинированного партизанца, сумевшего преодолеть свой физический недуг ради стремления быть «полезным бойцом» нового общества («Как закалялась сталь»). Сомневающиеся и мечущиеся в революции Катя и Даша Булавины, Вадим Рошин и Иван Телегин волею автора в финале романа «Хождение по мукам» предстают людьми, обретшими смысл жизни, в общем порыве приветствующих ленинский план ГОЭЛРО.

Однако необходимо отметить, что чуткая русская литература в своем неофициальном изводе не могла не отреагировать на далеко идущие для нации последствия ситуации «подмены». Достаточно вспомнить ее саркастическое пародирование в «Собачьем сердце» М.Булгакова: Швондер как представитель нового государства, берущий на себя миссию воспитания «нового человека» — Шарикова. Есть смысл сказать и о драматической судьбе таких книг, как «Педагогическая поэма» и «Как закалялась сталь». Одна стала каноническим текстом соцреализма, другая — своеобразной инструкцией для советской педагогики. Оба произведения — открыто биографичны, по-своему правдивы, как могут быть правдивы книги, в основу которых положен неповторимый индивидуальный опыт. Но с течением времени романы усилиями официальной критики были превращены в эталоны, что уже в шестидесятые годы стало вызывать негативное отношение и к книгам, и к их авторам. Корректно и точно, размышляя о «Как закалялась сталь», заметил Твардовский: «по этому роману можно учиться жить, но учиться писать по нему — нельзя». Не нужно забывать и о том, что А. Макаренко четко осознавал специфику объекта своих педагогических новаций — малолетние преступники, лишенные дома, семьи, отцов и матерей — и отнюдь не предполагал, что его методы будут применяться при воспитании нескольких поколений советских детей: «пение хором» (М.Булгаков), хождение в столовую строем, абсолютная зависимость личности от «отряда» (= коллектива).

Шестидесятиничество, принципиально отказавшееся от наиболее жестких доктрин советской государственности, поворачивает проблему «отцов и детей» другой стороной. Почти вся литература «оттепели» пронизана «комплексом безотцовщины», который несет в себе социально-политический, психологический и эмоциональный подтекст. Комплекс «безотцовщины» окрашивался в полярные тона: гордость (сын погибшего воина) и тайна, страх, грех, стыд (сын

раскулаченного, сын репрессированного). Так сложилось в истории литературы советской эпохи, что многие ее творцы были сыновьями «без вины виноватых»: А.Твардовский, Ю.Трифонов, Ч.Айтматов, Б.Окуджава, Ф.Искандер, В.Аксенов. Отца, наставника, мудрого советчика, сопровождающего сына, «выпускающего» его в жизнь нет в произведениях этих авторов (государство в этой роли было уже решительно отвергнуто). Но есть сильнейший мотив памяти об отце. Герой, с особым, тайным грузом памяти, буквально выброшен в этот мир и должен все решать сам, сам делать выбор, сообразуясь с интуитивными понятиями долга, совести, доброты. *Врожденные*, что подчеркивается почти всеми художниками, человеческие черты проходят испытание миром, который живет не по человеческим законам. Названной коллизией движимы такие разные по своим художественным устремлениям произведения, как «исповедальная проза» «Юности» (В.Аксенов, А.Кузнецов, А.Гладилин), «Дом на набережной» Ю.Трифорова, «Дни и ночи Чика» Ф.Искандера, «Ранние журавли» Ч.Айтматова, «Последний поклон» В.Астафьева. Безусловно, высшей точкой этого ряда произведений стала повесть Ч.Айтматова «Белый пароход» с ее трагическим отказом от мира, в котором невозможна сказка с ее возвращением, через смерть, к своему отцу, к преданиям и душе своего родного народа.

Комплекс «безотцовщины» пронизал всю культуру «оттепели» особой, болевой, порой безысходной интонацией. Вспомним знаменитую сцену кинофильма шестидесятых «Мне 20 лет», в которой происходит воображаемый разговор сына с отцом, который погиб на войне:

— Я хотел бы тогда бежать рядом, — сказал Сергей.

— Не надо ...

— А что надо?

— Жить.

— Да. А как? — сказал Сергей.

Солдат встал, оглянулся. Двое других ждали его у дверей блиндажа.

— Сколько тебе лет? — спросил солдат.

— Двадцать три.

— А мне двадцать один. Как я могу тебе советовать?»

Такой же, исполненный напряженного драматизма внутренний диалог, и это становится потаенным сюжетом книги, ведет со своим отцом Ю.Трифонов в документальной повести «Отблеск костра». Те же вопросы о том, как жить, постоянно задает своему отцу Мальчик из «Белого парохода».

Прочерченное выше художественное осмысление проблемы преемственности поколений, связи/разрыва с отчей семьей, домом а, следовательно, — национальными корнями, стало одним из самых драматических сюжетов творчества А.Твардовского. Ситуация столкновения непреложных человеческих истин, укоренившихся с детства в душе поэта, с злободневным, сегодняшним, классовым нередко оборачивалась для Твардовского личной драмой, художественным тупиком, из которых он старался выйти, опираясь на свой талант и символы веры: силу жизни и правду искусства.

Правоверный комсомолец 20-х гг. пишет в своем рабочем дневнике: «Я должен поехать на родину, в Загорье, чтобы рассчитаться с ним навсегда. Я борюсь с природой, делая это сознательно, как необходимое дело в плане моего самоусовершенствования. Я должен увидеть Загорье, чтобы охладеть к нему, а не то еще долго мне будут мерещиться и заполнять меня всяческие впечатления детства: березки, желтый песочек, мама и т.д.»<sup>5</sup>. Поздний Твардовский, в 60-е гг., будет благодарить судьбу за память об отцовской кузнице «в тени обкуренных берез».

Сложность нравственного самосознания поэта в определении его позиции при подходе к проблеме соотношения государственного и индивидуального, социального и личного обнаруживает себя в трансформации содержания одного из самых устойчивых мотивов его поэзии — мотива отцовства.

В молодости Твардовского был конфликт-разрыв с отцом, который стал одной из первых личных драм поэта, пронесенных им через всю жизнь и заставивших как-то с горечью заметить: «Юности своей я не люблю». Вновь и вновь обращаясь к воспоминаниям о своем отце («Все покрыто в памяти, как сеткой, / Жилками отцовского лица ...»), зрелый Твардовский пишет: «... характер у отца был малосимпатичный, заносчивый и нетерпимый в отношении хуторян-соседей, которых он подчеркнуто ставил ниже себя (не только по уму, что само собой разумелось, но и по благосостоянию, что было весьма условно)»<sup>6</sup>. Но в это время поэт уже четко осознавал глубинную внутреннюю схожесть с отцом: «При полярной отчужденности психоидеологической, так сказать, было что-то общее в отношении земли, растения и цветения на ней»<sup>7</sup>. Не случайным, а обусловленным всем опытом жизни, оказывается замысел так и ненаписанной книги «Пан», посвященной отцу, которую поэт «знал с каждой страницы», и брал оттуда в дело «какой-нибудь пастушеский пруттик, клок пахучего сена, какой-нибудь изгиб лесной тропинки»<sup>8</sup>.

Было бы явным упрощением связывать ранний уход поэта из родного дома только с психологической несовместимостью отца и сына, парадоксально усиленной тем, что характер Твардовского, по свидетельствам знавших семью, удивительным образом сочетал в себе лирическую сентиментальность матери и жесткость отца. Разрыв спровоцирован и идеологическим конфликтом, возникшем между «паном Твардовским» и его сыном, юным максималистом. В это время берет начало ложно-двойственное определение Твардовским своего происхождения, официально, как мы помним, выразившееся в том, что в автобиографии, изданной в миллионных тиражах, он — «сын кузнеца», в одном экземпляре учетной карточки коммуниста он — «сын кулака». С горьким сарказмом вспоминает Твардовский наставления секретаря Смоленского обкома партии И.П. Румянцев, «лучшего ученика тов. Сталина», впоследствии разоблаченного как «врага народа», а спустя десятилетия посмертно реабилитированного, — слова, сказанные молодому поэту в 1931 г.: «Бывают такие времена, когда нужно выбирать между папой-мамой и революцией»<sup>9</sup>.

В «Сельскую хронику» и «Страну Муравию», с присущей им мажорной тональностью, не вписывается столь резкий конфликт «меж-

ду папой-мамой и революцией». Напротив, в этих книгах нет и намека на биографическую драму поэта. Отношения «отец — сын» даны как идиллия взаимопонимания или отеческого напутствия: «Высоко, высоко ты поднялся, / Кто бы думал, сказал наперед: / Выше крыши отец не взбирался, / Сын по небу машину ведет»<sup>10</sup>.

В 30-е гг. Твардовским утверждается примат государственного над индивидуальным, законность растворения «я» в «мы», что, в частности, проявляет себя в строгой иерархии принадлежности человека сначала — обществу, а уж потом родным: «Мужеством, доблестью, силой / Будешь ты многих славней, / Сын моей родины милой, / Мой и подруги моей» (Т. 1. С. 197).

В первые месяцы войны в агитационно-плакатных стихотворениях мысль о причастности личности прежде всего к общей семье, о стертости кровных связей в пользу ощущения «капель льешься с массами» находит прозрачную и четкую реализацию в формуле: «Встают отцы и сыновья... Страна моя, семья моя...» (Т. 2. С. 38).

Но трагедия Отечественной войны оказалась важнейшим импульсом для существенной ломки мироощущения поэта. Со страниц «Фронтовой хроники» и «Василия Теркина» уходит столь важный для него конфликт «старое и новое», ослабевают критерии классовости в оценке характеров и поступков героев. Мысль о принадлежности социалистической личности семье народов остается, но система образов, связанная с этим мотивом, приобретает иную, более человеческую и естественную аранжировку, связанную с открытым подключением народнопоэтической семантики: солдат — сын Отечества и Матери-земли. Многообразные вариации этой фольклорной метафоры в лирике и поэмах военных лет выверены ситуативно и интонационно и несут особую эмоционально-психологическую нагрузку. Так, читательское сознание и сегодня не сопротивляется полушутливому, полусерьезному отождествлению генерала на передовой с отцом родным: «Обнялись они, мужчины, / Генерал-майор с бойцом, — / Генерал — с любимым сыном, / А боец — с родным отцом» (Т. 2. С. 241).

В эти же годы на страницы книг поэта, пожалуй, впервые столь открыто врываются драматические ноты, связанные с чувством личной вины, а позже — вины целого поколения за столь трагически обернувшийся ход истории. В военной лирике появляется личность поэта, гражданина, который не отделяет свою судьбу от судьбы своего народа, но говорит уже от своего имени, а не от обобщенного «мы». Но, как и в 30-е гг., Твардовский очень скуп на публикование стихотворения, в которых было сильно личностное начало. Так, не увидело свет во время войны и стихотворение «Две строчки», написанное Твардовским в 1943 г.:

Из записной потертой книжки  
Две строчки о бойце-парнишке,  
Что был в сороковом году  
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело  
По-детски маленькое тело.  
Шинель ко льду мороз прижал,

Далеко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,  
А все еще бегом бежал,  
Да лед за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,  
С чего, — ума не приложу, —  
Мне жалко той судьбы далекой,  
Как будто мертвый, одинокий,  
Как будто это я лежу,  
Примерзший, маленький, убитый  
На той войне незначимой,  
Забытый, маленький лежу. (Т. 2. С. 121)

«Две строчки» — стихотворение, в котором, по-видимому, многое определилось и стало важным для самого поэта, как в мировоззренческом, так и собственно художественном смысле. Формально стихотворение нарушает общепринятые правила русского стихосложения, которых так любил придерживаться Твардовский. В нем нечетное — 19 — количество строк, странная строфика: два четверостишия, одно трехстишие, одно восьмистишие. И еще более странная, как бы неумелая рифмовка. Внешне она весьма бедная: рифмуются, главным образом, падежные окончания: «книжки — парнишке», «году — льду», «жестокой — далекой — незначимой». В центре стихотворения — четыре глагольных монорифмы: «прижал — лежал — бежал — придержал». Наконец, в финальном восьмистишии глагольная рифма, завершающаяся тавтологией: «не приложу — лежу — лежу».

Столь же бедной представляется и лексика: обилие простых прилагательных (три раза «маленький», жестокой, далекой, мертвый, одинокий, примерзший, убитый) и конкретных существительных: книжке, бойце-парнишке, лед, тело, шинель, мороз, шапка — и только два абстрактно-отвлеченных — война и судьба. Не трудно заметить, что определения весьма традиционны, чуть ли не банальны: если судьба, то далекая, если война, то большая, жестокая.

Композиционное решение стихотворения также нарочито просто: одиннадцать строк, составляющих три строфы, — визуально-конкретная расшифровка «двух строчек», восьмистишие — авторская рефлексия по поводу ожившего воспоминания. Вызывающая неизысканность поэтических средств, подкрепленная некоторой «неправильностью» стиха, отсылающей к детско-наивной простоте высказывания (так рифмовать могут и дети), призваны выполнить — и выполняют — невероятно сложную задачу: читатель вместе с автором должен пережить особую гамму чувств — ощутить чужую смерть чужого человека как свою собственную. За внешней простотой скрывается та глубина, которую достигал Твардовский в лучшие свои минуты.

Нагнетание глаголов в тексте, традиционно передающих стремительность движения, в данном случае есть знак самого момента его прекращения, остановки, что символизирует необратимость смерти: это только казалось, что «мальчик не лежал, / А все еще бегом бежал, / Да лед за полу придержал...». Лексика жестко выст-

роена по двум оппозиционным рядам — Жизнь и Смерть — «боец-парнишка» и «тело», «мальчик», «маленький», «по-детски маленькое» и «лед», «мороз», «мертвый», «одинокий», «примерзший», «убитый».

В стихотворении есть и еще одна оппозиция: война большая и война незначительная. Своеобразное «кружение» глаголов и прилагательных в финальной части, подчеркнутое интенсивной повторяемостью звуков и форм: приложу — жалко — лежу — лежу; *далекой* — *одинокой*; *примерзший* — *маленький* — *убитый* — *незначительной* — *забытый* — *маленький* — свидетельствует о том, как сложно поэту вырваться из своего времени, понять, почему ему «жалко той судьбы далекой»: «С чего — ума не приложу».

Одним из самых страшных последствий революции И. Бунин считал утрату восприимчивости к чужой гибели: «в этом и весь адский секрет большевиков — убить восприимчивость»<sup>11</sup>.

Твардовский, воспитывавшийся в обществе, где «счет крови был уже открыт», где в принципе как бы не было выбора между «революцией = счастьем миллионов» и «папой-мамой», между правотой «мы» или «я», в годы войны понял цену, вернее — бесценность единичной жизни, индивидуальной судьбы и «принял удар на себя»: «Как будто это я лежу». Во «Фронтowej хронике» и «Книге про бойца» появляется новая для Твардовского система нравственных координат, с максимальной художественной силой реализованная в «Доме у дороги»: мысль о святости семейного очага, кровных родственных уз, поправление которых грозит гибелью всего сущему на земле. Война раскрепостила поэтическое видение Твардовского, обратила его к устойчивым, непреходящим ценностям.

Семейная тема в интерпретации позднего Твардовского несет на себе комплекс трагической вины за судьбы матери, отца, вины гражданской и сыновней. История семьи Твардовского, по справедливому замечанию Ф. Абрамова, когда-нибудь будет написана, «потому что эта семья — история нашего государства. В духовных взлетах, в его трагедиях, в богатстве индивидуальностей...»<sup>12</sup>.

Любя А. Твардовского как поэта и как человека и пытаясь обозначить нити психико-социальной близости с ним, Ю. Трифонов выходит к размышлениям о комплексе безотцовщины в духовном мире своих современников. «И тут я впервые понял, — пишет Ю. Трифонов, — что-то, что случилось с его отцом и что случилось с моим, — части единого целого российской трагедии. Это связано, слитно, это по какому-то высшему счету *одно и то же* (выделено автором — Т.С., А.П.)»<sup>13</sup>.

Один из самых сильных, открыто-личностных фрагментов «Записок соседа» Ю. Трифонова — описание горя и раскаяния Твардовского: «Он говорил, как отец прощался, как его уводили... И в голове его была открытая боль, что меня поразило, ведь он старше меня и разлука произошла давно, двадцать лет назад, а у меня тринадцать лет назад, но я думал об отце гораздо спокойней. Боли не было, засохла и очерствела рана. А он плакал.

- Наделали дел, бог ты мой! Старика, который всю жизнь трудился, — шептал еле слышно. — Помню его руки, рабочие, на столе — в мослах, в мозолях ...



О чем он плакал? О безвозвратном детстве? О судьбе старика, которого он любил? Или о своей собственной судьбе, столь разительно отличной от судьбы отца? С юных лет слава, признание, награды, и все за то, что в талантливых стихах воспел то самое, что сгубило отца. Он плакал, не замечая меня, наверно, и забыл, что сижу рядом. А я подумал: мы оба дети репрессированных. И пусть он наверху, на Олимпе, а я внизу в жалкоте, но некая печать отверженности лежит на нас обоих. От этого вовсе не было горько, наоборот — было как-то покойно, тепло»<sup>14</sup>.

В поэме «По праву памяти» (1965 — 1969) А.Твардовский показал истоки, причины «распада связи времен», спровоцированного, по мнению автора, особой государственной политикой:

Сын — за отца? Не отвечает!  
Аминь!  
И как бы невдомек:  
А вдруг тот сын (а не сынок!),  
Права такие получая,  
И за отца ответить мог?  
  
Ответишь — пусть не из науки,  
Пусть не с того зайдя конца,  
А только, может, вспомнив руки,  
Какие были у отца<sup>15</sup>.

Мотив отцовства, попранного предательством сына, создает особую, болевую интонацию поэмы «По праву памяти», в которой Твардовский с особой прямоотой осмысляет внутреннее состояние человеческой индивидуальности, развивающейся в рамках отвердевшего закона, конфликтное противостояние личности и силы режима. В поэме два центральных образа, две полярных точки отсчета, между которыми бьется живая мысль поэта, стремящегося «немую боль в слова облечь», — отец народов и отец родной.

Мотив «двойного отцовства» — государственного и кровного — наполняется драматическим, конфликтным смыслом уже в поэме «За далью — даль» Решение образа Сталина сопровождается устойчивыми лейтмотивами лексического и интонационного характера. Это державный, одический, позже — псевдоодический стиль, переходящий в открытую инвективу в «По праву памяти».

Характерно лексическое поле сталинского образа: державная, иногда арханизированная лексика («грозный отец», «адресат всея Руси», «закон», «долг суровый», «ратное поле», «тризна» и т.д.) постепенно заменяющаяся теологической («Имеет имя божества», «И всем заведовал, как бог», «непреклонность отчей воли», «сомненья дух», «вершитель земной», «с легкостью нежданной проклятье снял», «Сын — за отца? Не отвечает. Аминь!», «посетивший бог», «Все мимолетное, земное / Оставь — и будешь ты в раю», «Во имя собственных святынь», «И в душном скопище исходов — / Нет, не библейских, наших дней», «загробный сон» и т.д.).

Семантический ряд достаточно прозрачен: человек — закон — вождь — грозный отец (царь) — полубог — Бог — недочеловек — вселенское зло, провоцирующее человека на уничтожение в себе самом всего святого:

Он говорил: иди за мною,  
Оставь отца и мать свою,  
Все мимолетное, земное  
Оставь, и будешь ты в раю.

Забудь, откуда вышел родом,  
И осознай, не прекословь:  
В ущерб любви к отцу народов -  
Любая прочая любовь.

И душу чувствами людскими  
Не отягчай, себя щадя,  
И лжесвидетельствуй во имя,  
И зверствуй именем вождя <sup>16</sup>.

Прием градации и обилие императивов на сравнительно небольшом пространстве текста (иди, оставь, забудь, осознай, не прекословь, не отягчай, лжесвидетельствуй, зверствуй) призваны создать ощущение непреложности закона, завораживающего должествования своду новых заповедей, прямо и грубо попирающих христианские. Здесь Твардовский иногда текстуально точен. В Библии сказано: почитай отца своего и мать свою. В тексте поэмы: «оставь отца и мать свою». Далее. Не произноси ложного свидетельства на ближнего своего — «лжесвидетельствуй», не убий — «зверствуй», не сотвори себе кумира — «иди за мной». Глас отца народов звучит в поэме как проповедь, но проповедь Сатаны.

Образ отца родного дан во всех характерологических подробностях народного быта и бытия: от «увертливого и малого» деревянного черенка крестьянской ложки до «скопа конского вагона, / Что вез куда-то за Урал». В отце подчеркивается его крестьянская и человеческая порода и природа. Для Твардовского важно все: и особый запах, который привозил отец, возвращаясь из города, и запечатленные в памяти на всю жизнь руки отца,

Те, что — со вздохом — как чужие,  
Садясь к столу, он клал на стол.

Те руки, что своею волей -  
Ни разогнуть, ни сжать в кулак,  
Отдельных не было мозолей -  
Сплошная.  
Подлинно — к у л а к ! <sup>17</sup>

С горькой любовью пишет сын о слабостях отца, его «злой чуждинке», «крутом норове», даже об ограниченности его сознания. Отринуть такого отца, значит, отказаться от всего земного, составляющего суть жизни. В последней поэме Твардовский вскрывает гибельность для жизни пяти кратких слов «сын за отца не отвечает», некогда оброненных в кремлевском зале. Ибо отказ от кровного, земного, человеческого чреват не только утратой нравственных ценностей, накопленных народом веками, но и крахом самой государственности.

Мотив отцовства, достаточно устойчивый в поэзии Твардовского, в каждый период его творчества наполняется особым содержа-

нием, изменение которого точно передает движение от поэтической мысли, скованной рамками общественных стереотипов 20—30-х гг., к художественной свободе таланта, мужественно отринувшего своего «внутреннего редактора».

В русской литературе XX столетия, пожалуй, есть только два крупных произведения, посвященных важнейшей составляющей духовной жизни нации, залогом ее продолжительности, устойчивости и доброты. Образ Матери всегда был необходим русской культуре и в христианской стране соотносился со сложнейшим комплексом Богородицы. Библейская основа — одна из магистральных и в романе А.М.Горького «Мать» и в поэме А.Ахматовой «Реквием». Однако обращение к единому источнику не только не объединяет эти произведения, но еще резче и четче являет их противоположные мировоззренческие и этические устремления.

Пелагея Ниловна готова отдать жизнь ради продолжения дела сына и, воскрешая душой, принимает новый мир: «Душу воскресшую не убьешь!» Лирическая героиня А. Ахматовой готова отдать и душу («Кидалась в ноги палачу...»), и жизнь (обращение-зов к смерти: «Ты все равно придешь — зачем же не теперь? / Я жду тебя — мне очень трудно. / Я потушила свет и отворила дверь / Тебе, такой простой и чудной»<sup>18</sup>), отказываясь быть в новом мире, в котором «улыбался только мертвый, спокойствию рад».

И.Бродский на многочисленные вопросы о влиянии на него поэзии А. Ахматовой непременно переводил разговор в иной, не эстетический, но этический регистр. Способность прощать, ушедшая из духовного обихода XX в., в котором доминантным стал пафос борьбы, буквально потрясла человека и поэта, только входящего в жизнь и в поэзию: «Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого, вроде вашего покорного слуги, уроком того, что является сущностью христианства. После нее я не в состоянии, по крайней мере, до сих пор, всерьез относиться к своим обидчикам. К врагам, заведомым негодяям, даже, если угодно, к бывшему моему государству, и их презирать»<sup>19</sup>.

Борьба и месть — пафос горьковской «Матери», сложнейший комплекс вины — в основе поэмы А.Ахматовой. Об Ахматовой много писали как о поэтической Кассандре, как о музе Скорби и Пророчества. Она сама неоднократно подтверждала в стихах, письмах, разговорах свою трагическую способность не только предсказывать несчастья, но, обозначив беду, навлекать ее на близких, делать трагедию безусловной и неминуемой. На разрыве матери любящей и женщины говорящей, конфликте женщины страдающей и женщины вещуньи останавливается Бродский, видевший в муках совести поэта особую глубину «Реквиема»: «Пишущий человек может пережить свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинны слезы, не есть подлинны седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию. «Реквием» — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести. Расколом на страдающего и на пишущего. Тем и замечательно

это произведение (...) Анна Андреевна мучилась и страдала из-за судьбы сына невероятно. Но когда поэтесса Анна Ахматова начала писать ... Когда пишешь, то стараешься делать это как можно лучше. То есть подчиняешься требованиям музыки, языка, требованиям литературы. А лучше — это не всегда правда. Или: это правда большая, чем правда опыта. То есть ты стремишься создать трагический эффект тем или иным образом, той или иной строчкой. И невольно как бы грешишь против истины, против собственной боли»<sup>20</sup>.

В размышлении поэта о поэте все неожиданно и все — абсолютно психологически достоверно и убедительно с точки зрения психологии творчества. Все, кроме одной реплики: «... на самом деле Ахматова не пыталась создать народную трагедию». Это утверждение противоречит и истории создания поэмы<sup>21</sup>, и авторской самооценке («Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был»), и оправдательному смыслу победы Поэта над Матерью.

Ахматова в прозаическом «Вместо предисловия» к поэме недвусмысленно и прямо сказала о том, что заставило ее взяться за перо, вопреки страху за судьбу сына (если бы поэма стала известна, то смертельный приговор мог стать неотвратимым) да и свою судьбу: «Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» (С. 156).

Сам Бродский, более убедителен не в «Диалогах», а в статье «Скорбная муза», большая часть которой посвящена «Реквиему»: «На сей раз стихи бесспорно автобиографичны, но сила их вновь в общности биографии Ахматовой. «Реквием» оплакивает скорбящих: мать, потерявшую сына, жену, потерявшую мужа. Ахматова пережила обе драмы. В этой трагедии хор гибнет раньше героя». Более того, Бродский в этой статье использует характеристику творческого дара поэта, которая звучит непривычно для его лексикона и долгое время как бы неприменимой к Ахматовой. Он называет ее, на наш взгляд абсолютно справедливо, *народным поэтом*: «в каком-то смысле за именем Анны Ахматовой стоял весь народ, чем объясняется ее популярность, что дает ей право говорить от имени всех людей и с ними говорить напрямую. Ее поэзия, читаемая, гонимая, замурованная, принадлежала людям»<sup>22</sup>.

Размышляя о заявленном уже в самом названии трагизме «Реквиема», исследователи сосредоточили свое внимание на способах его художественного воплощения. Одним из них является специфика сюжетосложения. Общим местом ахматоведения стала мысль о трех пластах сюжетного движения, каждый из которых усугубляет трагедию. Первый, конкретно-исторический («страшные годы ежовщины», арест, приговор, осуждение сына), выписан чрезвычайно точно и жестко. По Ахматовой, это было время, когда «звезды смер-

ти стояли над нами», это было время, когда «ненужным довеском болтался возле тюрем своих Ленинград», это было время, когда «безвинная корчилась Русь под кровавыми сапогами и под шинами черных марусь». Конкретно-исторический пласт поэмы буквально наполнен лицами, характерами, поступками женщин-матерей, жен, сестер: женщина с голубыми губами, старуха, что воет, как раненый зверь, красивая и молодая, что «тряхнув головой», восклицает: «сюда прихожу, как домой». Среди них — сама лирическая героиня «трехтысячная, с передачею», единственная, имеющая голос и сказавшая за всех:

Хотелось бы всех поименно назвать,  
Да отняли список, и негде узнать.  
Для них соткала я широкий покров  
Из бедных, у них же подслушанных слов.  
О них вспоминаю всегда и везде,  
О них не забуду и в новой беде,  
И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомильонный народ,  
Пусть так же они поминают меня  
Пусть так же они поминают меня  
В канун моего погребального дня. (С. 161)

В процитированных строках «Эпилога» отчетливо слышна вторая сюжетная линия «Реквиема», связанная с его культурными национальными корнями. Американская исследовательница, пытаясь определить то, с каким символом русские идентифицируют себя, утверждает (возможно, справедливо): «Русская традиция, с незапамятных времен олицетворявшая нацию с образом матери, неизбежно определенным образом сконструировала выражение и восприятие вдовства в русской культуре. Еще в XVI веке Максим Грек мыслил Святую Русь в образе «вдовы, сидящей на обочине пустынной дороги в проклятый век», — самих же россиян, вероятно, ввергнутыми в отчаяние обездоленными сиротами»<sup>23</sup>. Вдовство, материнское сиротство — мотивы, пронизывающие всю поэму, и обращение Ахматовой к мощным фольклорным истокам органично и естественно. Главнейшим фольклорным жанром для поэта стал древнейший жанр причитания, материнской причети, ядром которого является «заклятие смертью», мотив «соумирания»: попытка смерть сына заместить собственной смертью. С этим пластом поэмы современный исследователь связывает и ее название: «С одной стороны, это отсылка к европейской культурной традиции, «озвучивание» национальной трагедии России классической мелодией всемирной скорби. А с другой — это название того канонического ритуала, аналогом которого в русской православной традиции выступает именно причеть»<sup>24</sup>.

Наконец, третий сюжетный пласт поэмы, сообщающий ее трагическому звучанию особую силу и всечеловеческий масштаб, — библейский. Религиозной символикой, мотивами, образами, элементами православного поминального ритуала, отсылками к библейским сюжетам насыщена вся поэтическая ткань «Реквиема»: «Подымались как к обедне ранней»; «За тобой, как на выносе шла»; «У божницы свеча оплыла./ На губах твоих холод иконки»; «И звон кадилный, и следы / Куда-то в никуда»; «О твоём кресте высоком / И

о смерти говорят»; «И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною...»; «Опять поминальный приблизился час».

Вся поэма, постепенно насыщаясь библейской символикой, устремляется к своему центру — десятой главе, ставшей ее кульминационным центром:

## X РАСПЯТИЕ

Не рыдай Мене, Мати,  
во гробе зрящи.

1

Хор ангелов великий час восславил,  
И небеса расплавились во огне.  
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»  
А Матери: «О, не рыдай Мене ...»

2

Магдалина билась и рыдала,  
Ученик любимый каменел,  
А туда, где молча Мать стояла,  
Так никто взглянуть и не посмел. (С. 160)

В стихотворение две прямые цитаты из Библии, причем одна в небольшом стихотворном тексте повторена дважды: в сильной позиции эпиграфа («Не рыдай мене, Мати, во гробе зрящи» — часть ирмоса IX песни канона службы в великую Субботу) и в первом катрене в усеченном виде, но с усилительным восклицанием («О, не рыдай Мене ...»). Вторая прямая цитата — «Почто меня оставил ...» — связана со знаменитым библейским эпизодом «моления о чаше», страданиями Спасителя перед необходимостью выбора своей Судьбы. Экзистенциальная ситуация выбора между жизнью ради себя и мученической смертью ради людей в поэзии XX столетия стала одной из центральных: достаточно напомнить два стихотворения, ставших классическими, в которых по-своему осмысливается смятение и выбор Спасителя в Гефсиманском саду — «Гамлет» Б.Пастернака из цикла «Стихотворения Юрия Живаго» и «За гремящую доблесть грядущих веков ...» из «Воронежских тетрадей» О.Мандельштама.

В нарушение всех традиций А.Ахматова в стихотворении «Распятие» решительно меняет точку зрения. «Моление о чаше» с безусловностью остается фоновым сюжетом, отсылающим к уже свершившемуся решению. По Ахматовой — распятие — трагедия Матери, но не Сына, поскольку Сын уже сделал свой великий выбор, а горе Матери бесконечно и безысходно настолько, что на нее «так никто взглянуть и не посмел». В «Распятии» в полной мере осуществлен дар Ахматовой-поэта: сопряжение властной сдержанности и «языковой неизбежности» (И.Бродский). Вплоть до характерного для нее в моменты наивысшего духовного напряжения своеобразного поэтического апофатизма — отказа от словесных определений, принципиальной недосказанности и невысказанности: «А туда, где молча Мать стояла...». Немолство как высший знак горя. Более того, «Распятие» не только немолствует, оно становится незрячим, слепнет от горя. Отказ от зрения заявлен уже в эпиграфе значимой заменой слов: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе *зрящи*» вместо «Не рыдай меня, Мати, во гробе *сушу*».

Еще ранняя Ахматова в «Библейских стихах» дала женщинам право страдания и право слова. В «Реквиеме» она открыто возводит трагедию русских женщин к трагедии Богоматери. Но не только возводит, но и усиливает ее. Мировая художественная традиция в трактовке образа Мадонны, девы Марии, Богоматери настаивает на соединении скорби и света. Мать отдает сына людям во имя их спасения. Трагедия «Реквиема» не предполагает свет: в XX веке мать отдает сына во тьму, бездну, мрак. Жертва ее напрасна.

Анна Ахматова, возводя трагедию России XX столетия к библейской, совершенно иным путем, нежели А. Твардовский, но приходит к утверждению той же мысли о мертвенности, слепоте государства, которое пытается уничтожить в человеке кровное, родное, семейное, пытается полностью заменить дом, семью обществом. Более того, показывает, как в результате этой «дьявольской подмены» меняется лицо нации:

Узнала я, как опадают лица,  
Как из-под век выглядывает страх,  
Как клинописи жесткие страницы  
Страдание выводит на щеках,  
Как локоны из пепельных и черных  
Серебряными делаются вдруг,  
Улыбка вянет на губах покорных,  
И в сухоньком смешке дрожит испуг.  
И я молюсь не о себе одной,  
А обо всех, кто там стоял со мною  
И в лютый холод, и в июльский зной  
Под красною, ослепшею стеною. (С. 161)

## БИблиОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Розанов В.В. Религия, философия, культура. М., 1992. С.295.
- <sup>2</sup> Там же. С. 294, 295.
- <sup>3</sup> Шолохов М. Донские рассказы. М., 1982. С.19.
- <sup>4</sup> Хуциев М., Шпаликов Г. Мне 20 лет. Киносценарий. М., 1965. С. 139.
- <sup>5</sup> Литературное наследство. М., 1983. Т. 93. С. 359.
- <sup>6</sup> Твардовский А. Из рабочих тетрадей (1953 — 1960) // Знамя. 1989. № 9. С. 156.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Твардовский А.Т. «У меня как бы две биографии...» / Публ. и коммент. Р. Романовой // Лит. газ. 1992. 16 дек.
- <sup>10</sup> Твардовский А.Т. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1978. Т.1. С. 133. В дальнейшем ссылки будут даваться непосредственно в тексте с указанием тома и страницы (в скобках).
- <sup>11</sup> Бунин И. Окаянные дни // Литература русского зарубежья. М., 1990. С. 72.
- <sup>12</sup> Федор Абрамов об Александре Твардовском: По материалам личного архива Ф. Абрамова // Творчество Александра Твардовского: Исследования и материалы. Л., 1989. С. 259.
- <sup>13</sup> Трифонов Ю. Записки соседа // Дружба народов. 1989. № 10. С. 16.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Твардовский А. По праву памяти // Новый мир. 1987. № 3. С. 194.
- <sup>16</sup> Там же. С 197.
- <sup>17</sup> Там же. С.195.
- <sup>18</sup> Анна Ахматова. Я — голос ваш. М., 1989. С. 159. В дальнейшем ссылки будут даваться непосредственно в тексте с указанием страницы (в скобках).

<sup>19</sup> Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 120.

<sup>20</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С.245.

<sup>21</sup> См. об этом подр.: Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997.

<sup>22</sup> Бродский И. Скорбная муза // Юность. 1989. № 6. С. 67.

<sup>23</sup> Гоцило Е. Вдовство как жанр и профессия а la Russ: нация, тень, хранитель и рекламный агент // Война и литература. 1941 — 1945. Екатеринбург, 2000. С.69.

<sup>24</sup> Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX в. Екатеринбург, 1996. С. 203. Анализ трех сюжетных пластов поэмы ведется с учетом концепции, предложенной автором названной статьи.